CHERUBINI LUIGI

Compositore italiano (Firenze 14 IX 1760 - Parigi 14 o 15 III 1842)

RITRATTO DEL COMPOSITORE

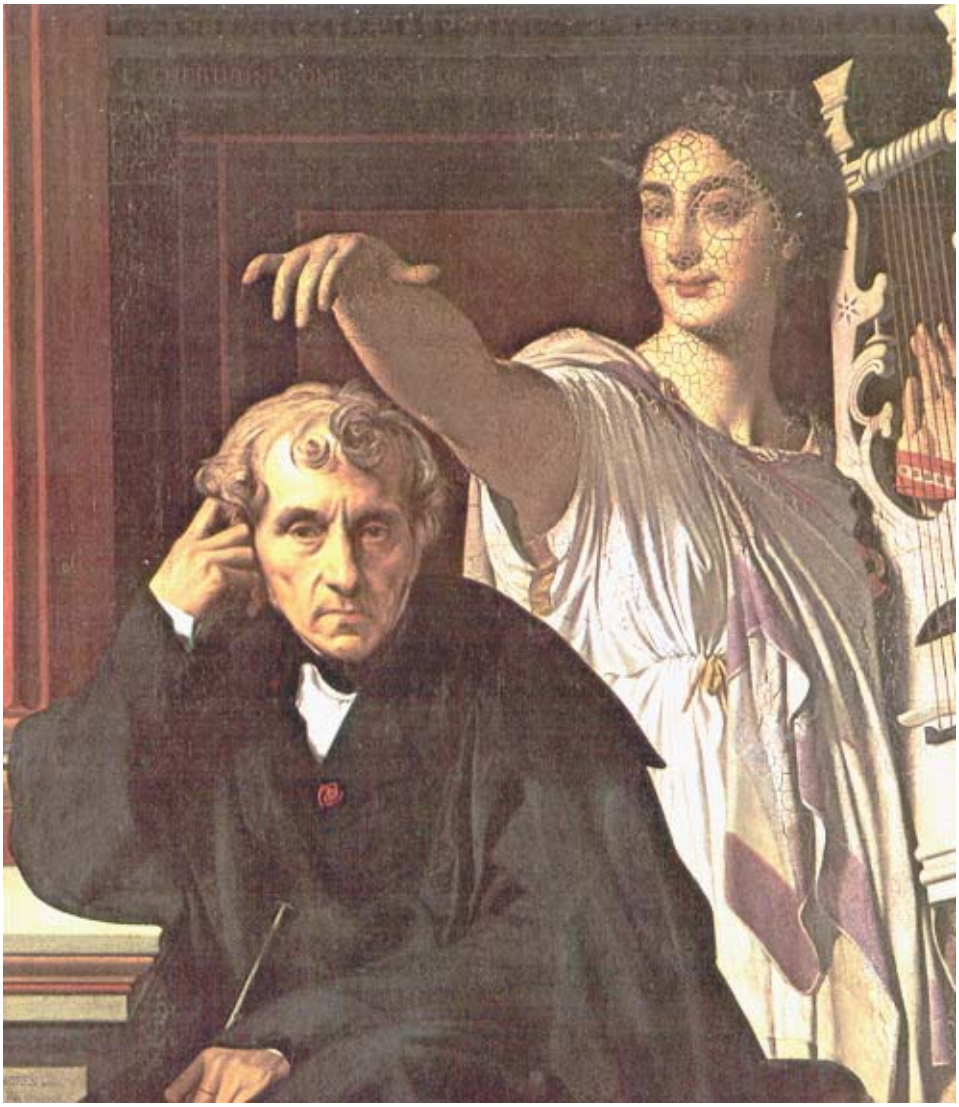
Decimo figlio di Bartolomeo (Firenze 21 X 1726 - 10 IX 1792), sostituto clavicembalista al teatro della Pergola, e di Veridiana Bosi, iniziò lo studio della musica sotto la guida paterna; a nove anni, morta nel frattempo la madre, andò a scuola presso Bartolomeo ed Alessandro Felici, padre e figlio, i quali proprio allora avevano aperto in Firenze una specie di "bottega" per l'insegnamento del contrappunto.
Al 1773 risale la prima composizione elencata in quel catalogo di tutte le sue opere che Cherubini istituì più tardi e tenne fedelmente aggiornato sino alla vigilia della morte.
Si tratta di una *Messa* in re con accompagnamento di strumenti, cui tengono dietro, nel periodo dal 1773 al 1777 due intermezzi, due messe, un oratorio, altra musica sacra e una cantata.
In seguito a questi precoci successi, il granduca Pietro Leopoldo di Lorena concedette a Cherubini una borsa di studio affinché il giovane musicista potesse stabilirsi nella vicina Bologna e frequentare le lezioni di G. Sarti.
Il trasferimento a Bologna ebbe luogo nel 1778, ma non durò molto perché Sarti, nel 1779, vinse il concorso per un posto di maestro di cappella nel Duomo di Milano e a Milano portò seco il suo allievo.
Qui Cherubini compose altre musiche sacre (che non si trovano più) a titolo di studio; e da Milano, nello stesso anno 1779, si recò ad Alessandria per musicare e far rappresentare in quel teatro, nella stagione della fiera d'autunno, il suo primo melodramma *Quinto Fabio*.
Poi rientrò a Milano, dove nel 1780 scrisse le *6 Sonate per clavicembalo*.
Quindi, nel 1781, rientrò a Firenze. Pur continuando a gravitare attorno a Sarti, a studiare con lui e a fornirgli le "arie secondarie" dei suoi melodrammi, incominciò a farsi conoscere rappresentando qualche sua nuova opera.
Durante il soggiorno in Toscana compose anche i *Duetti da camera* (più tardi ribattezzati col termine francese di *Notturni*).
Intermediario Sarti, nel 1783 diede a Roma un secondo *Quinto Fabio*, tutto differente dal primo e al San Samuele di Venezia, per la stagione d'autunno, la sua prima opera comica, *Lo sposo dei tre, marito di nessuna*.
L'anno seguente venne scritturato a Mantova con *Alessandro nelle Indie,* e ancora a Firenze con l'*Idalide*. Malgrado i relativi successi di tutti questi melodrammi, la vita in Italia si presentava assai dura. Allora, seguendo l'esempio di tanti suoi colleghi, nello stesso 1784 varcò le

frontiere per cercare fortuna in paese straniero.
Scelse come sua meta l'Inghilterra e, stabilitosi a Londra, incominciò con lo scrivere "pezzi aggiunti" per melodrammi di altri maestri italiani; poi venne impegnato per un'opera "di mezzo carattere", *La finta principessa*, rappresentata nel 1785; quindi per un'opera seria, *Il Giulio Sabino*, accolto con freddezza al King's Theatre nella primavera del 1786.
Durante l'estate precedente, approfittando del temporaneo scioglimento della compagnia italiana, aveva fatto una puntata a Parigi per orientarsi sulla vita musicale della capitale francese e là era entrato in relazioni amichevoli con G. Viotti.
Nell'estate del 1786 ripeté lo stesso viaggio e a Parigi compose il suo primo lavoro su testo francese, ossia la cantata *L'alliance de la musique et de la maconnerie; Amphion élevant les murs de Thèbes au son de la lyre*, la quale, per altro, non venne mai eseguita.
L'inverno e la primavera del 1787 li trascorse ancora a Londra per terminare i suoi impegni; ma dall'estate dello stesso anno non si mosse più dalla capitale francese, tranne una breve parentesi trascorsa a Torino.
Fra il dicembre 1787 e il gennaio seguente, fece rappresentare sotto la sua cura personale un'*Ifigenia in Aulide* al Regio nel 1788.
Prima che finisse l'inverno ritornò a Parigi, e qui si accinse a scrivere il *Démophoon* eseguito all'*Opéra* nel 1788 con esito molto brillante.
Intanto Viotti che, per incarico del conte di Provenza, fratello di Luigi XVI, aveva istituito un teatro espressamente dedicato all'opera comica italiana, (il Theatre de Monsieur), si prese Cherubini come aiutante e uomo di fiducia nel rimaneggiare i lavori originali secondo le esigenze del momento.
Nel 1789 e nel 1790 Cherubini si limitò quasi esclusivamente a scrivere "arie aggiunte" o pezzi d'assieme per inserirli in opere giocose di Paisiello, Cimarosa, Anfossi.
Le sommosse rivoluzionarie avevano però costretto Viotti a sgomberare dalle Tuileries, e dopo vari alloggi provvisori, a prender stanza nelle sue Feydeau, mutando il nome del teatro in quello, più democratico e neutrale, di *Theatre Feydeau*.
Su queste scene nel 1791, Cherubini diede la sua seconda opera francese *Lodoiska* che ottenne un successo strepitoso.
Nella seconda metà del 1791 e nel corso del 1792, il maestro continuò il lavoro di rappezzatore e "fornitore" al teatro Feydeau.
Colpito dai primi sintomi di una malattia nervosa, che lo avrebbe afflitto

anche più tardi, passò l'anno seguente (1793) nella Certosa di Gaillon, in Normandia, e qui intraprese senza condurla a termine, la composizione di un'opera comica *Koukourgi*.

LUIGI CHERUBINI

E LA MUSA DELLA LIRICA



Il 12 IV 1794, nella sezione municipale del Panthéon, sposò C. Tourette, figlia di un ex cantore della cappella reale.
Nello stesso anno entrò a far parte della banda repubblicana, istituita da B. Sarrette, come suonatore di triangolo; più tardi ebbe l'incarico di ispettore e compositore in servizio del medesimo complesso.
Questi impegni, accettati per assicurare lo stretto necessario a sé e alla moglie in tempi estremamente difficili, non lo distolsero però dal teatro.
Nel 1794 comparve infatti sulle scene del Feydeau l'opera *Eliza*.
Se non così grandioso come *Lodoiska*, anche *Eliza* ottenne felicissimo esito.
Nel frattempo la situazione politica francese era andata calmandosi ed assestandosi. Cherubini continuò a scrivere lavori d'occasione e, contemporaneamente, accrebbe i suoi uffici didattici, poiché nel frattempo la primitiva banda repubblicana di Sarrette si era innalzata a Istituto nazionale di musica e quindi, nel 1795, a vero e proprio conservatorio, dove, a fianco di A. E. Grétry, F. J. Gossec, J. F. Lesueur, E. N. Méhul ed altri, Cherubini fu insegnante di composizione.
Possiamo dire che allora, facendo perno sul conservatorio, si formasse un vero gruppo artistico di cui Cherubini, anche se più giovane di Grétry e di Gossec, era considerato il capo spirituale.
Proprio in quegli anni, come risultato delle iniziative del conservatorio, avvennero le frequenti e regolari esecuzioni di sinfonie di Haydn e di Mozart; e ancora in quegli anni Cherubini compose *Médée*, il melodramma forse meglio riuscito tra quanti scrisse, rappresentato per la prima volta al teatro Feydeau nel 1797.
La stella di Bonaparte incominciava a salire, nel frattempo, sull'orizzonte della storia di Francia. Nel 1798-1799 le rappresentazioni di tre suoi nuovi lavori teatrali dettero esito negativo, ma all'inizio del 1800 uno straordinario successo, perfin superiore a quello memorabile di *Lodoiska*, accolse *Les deux journées*, opera di "mezzo carattere", che portò il nome di Cherubini a fama europea.
Disgraziatamente proprio in quel periodo incominciarono le ostilità con Bonaparte. Sui burrascosi rapporti fra Cherubini e Napoleone si è molto indagato e molto scritto.
È certo che i primi scontri avvennero durante un pranzo alle Tuileries, dove il Primo Console aveva convocato gli artisti più eminenti della capitale.
Ascoltati alcuni giudizi di Bonaparte, Cherubini rispose con la ben nota

franchezza, senza mostrare alcun timore per l'autorità del Primo Console.
Dovette esistere fra i due uomini una fondamentale diversità di carattere; forse una strana insuperabile avversione, resa ancor più profonda in Cherubini dal desiderio di non piegarsi davanti ad un personaggio che tutti adulavano.
Fatto sta che il disfavore napoleonico pesò per quasi quindici anni sulla carriera del maestro e gli fu cagione di molte angosce.
Nel 1801, poiché l'impegno al conservatorio non rendeva abbastanza e la famiglia si era accresciuta di una figlia e di un figlio, Cherubini pensò di organizzare una società di concerti, quindi una casa editrice di musica, ma con risultati disastrosi.
Nel 1803 ritornò al teatro e fece eseguire all'Opéra *Anacréon ou L'Amour fugitif* e anche questa composizione non ebbe successo.
Nel 1804, decisa la propria incoronazione ad imperatore dei Francesi, Bonaparte insignì di alte onorificenze tutti i colleghi di Cherubini e, ostentatamente, ne escluse il maestro.
Il teatro Feydeau, campo di battaglia dei più bei successi cherubiniani, aveva finito di esistere; così non restava che il mediocre lavoro nel conservatorio.
Nel 1804 fece un ultimo tentativo di rimettersi in sesto, riuscendo a far rappresentare sulle scene dell'Opéra il balletto *Achille à Seyros*: visto cadere anche questo lavoro, ebbe tutta l'aria di voler rinunciare a comporre.
Senonché, durante l'inverno del 1805, giunse a Parigi, non si sa come, l'errata notizia della morte di Haydn. Cherubini, entusiastico ammiratore del vecchio maestro austriaco, riprese allora la penna e scrisse un *Chant sur la mort de Joseph Haydn*, che può considerarsi un terzetto per soprano e due tenori preceduto da una grande introduzione orchestrale.
Rettificata la falsa notizia, la composizione venne stampata in partitura, ma non eseguita.
Intanto Cherubini organizzò al conservatorio la prima esecuzione del *Requiem* di Mozart, ed ebbe la gioia di vedere l'opera accolta col più caldo favore.
Osteggiato come compositore nella sua patria di adozione, il maestro accolse allora un invito del teatro di corte di Vienna per recarsi nella capitale austriaca (estate del 1805) a comporre due opere nuove e a dirigerne altre.
A Vienna s'incontrò con Haydn, che gli donò l'autografo di una sua

sinfonia; quindi con il poeta F. Grillparzer e con Beethoven; infine si trovò ancora davanti Bonaparte, vittorioso della coalizione austro-russa.
Questa volta Napoleone lo incaricò di presiedere i concerti nella sua corte provvisoria di Schonbrunn. Cherubini accettò: ma quando l'imperatore, inaspettatamente, gli offrì di ritornare con lui a Parigi, rifiutò.
Nel febbraio del 1806 andò in scena *Faniska* che suscitò le più accese ovazioni: ma, non si sa bene per quali motivi, la seconda opera progettata non venne mai scritta e Cherubini, verso la metà di aprile, ritornò a Parigi.
Ritornò assai triste. L'aver declinato la proposta di Bonaparte peggiorò ancora la situazione del maestro; e l'aggravarsi della situazione finanziaria determinò una ricomparsa, in proporzioni accentuate, dei disturbi nervosi.
Lavorando in pura perdita, condusse a termine il grandioso *Credo* a otto voci in due cori a cappella, incominciato a Milano quando studiava ancora con G. Sarti; poi, per tutto il resto dell'anno e per il corso del 1807, non compose più nulla, se non qualche canone ad uso del conservatorio.
La forma depressiva e malinconica di cui il maestro venne colpito sembrò segnare, ad un certo punto, la fine della sua carriera. Il senso di responsabilità verso la propria famiglia e la necessità di provvedere in qualche modo alla sussistenza della moglie e dei figli, indussero allora Cherubini a cercare attività diverse da quelle musicali.
Le forti inclinazioni alla pittura ed alla scienza furono rispolverate e il maestro si pose con assiduità a dipingere e a studiare la botanica, in vista di un futuro sfruttamento in campo professionale.
Anche il 1808 fu deserto di composizioni; ma sul finire dell'estate, trovandosi ospite della contessa Thérèse Caramen nel castello di Chimay, dopo molte esitazioni, acconsentì a scrivere una messa per solennizzare nel villaggio la festa di Santa Cecilia.
Nacque così la *Messa* in fa maggiore a 3 voci per soli, coro e orchestra, che venne poi eseguita sul finire dell'inverno 1809 nella residenza parigina della contessa.
Nel 1809 il cantante G. Crescentini e il soprano G. M. Grassini, due artisti nelle grazie del Bonaparte, persuaso Cherubini a comporre un'opera in un atto da eseguirsi nel teatro privato delle Tuileries senza rivelare il nome dell'autore.

I due amici speravano, in tal modo, di procurare al loro connazionale il favore dell'imperatore.
Sul finire del 1809 fu rappresentata infatti *Pimmalione*, con testo italiano, che sembrò compiacere il despota.
Ma, in effetti, nulla di concreto uscì dal nobile tentativo. Nel 1810 la crisi spirituale incominciò a prendere la sua violenza ed il maestro, oltre a fare eseguire il *Chant sur la mort de Joseph Haydn*, compose *Litanie per la vergine* a 4 voci, una *Fantasia* per fortepiano e l'atto unico comico *Le Crescendo* rappresentato senza alcun successo all'Opéra-Comique nell'autunno.

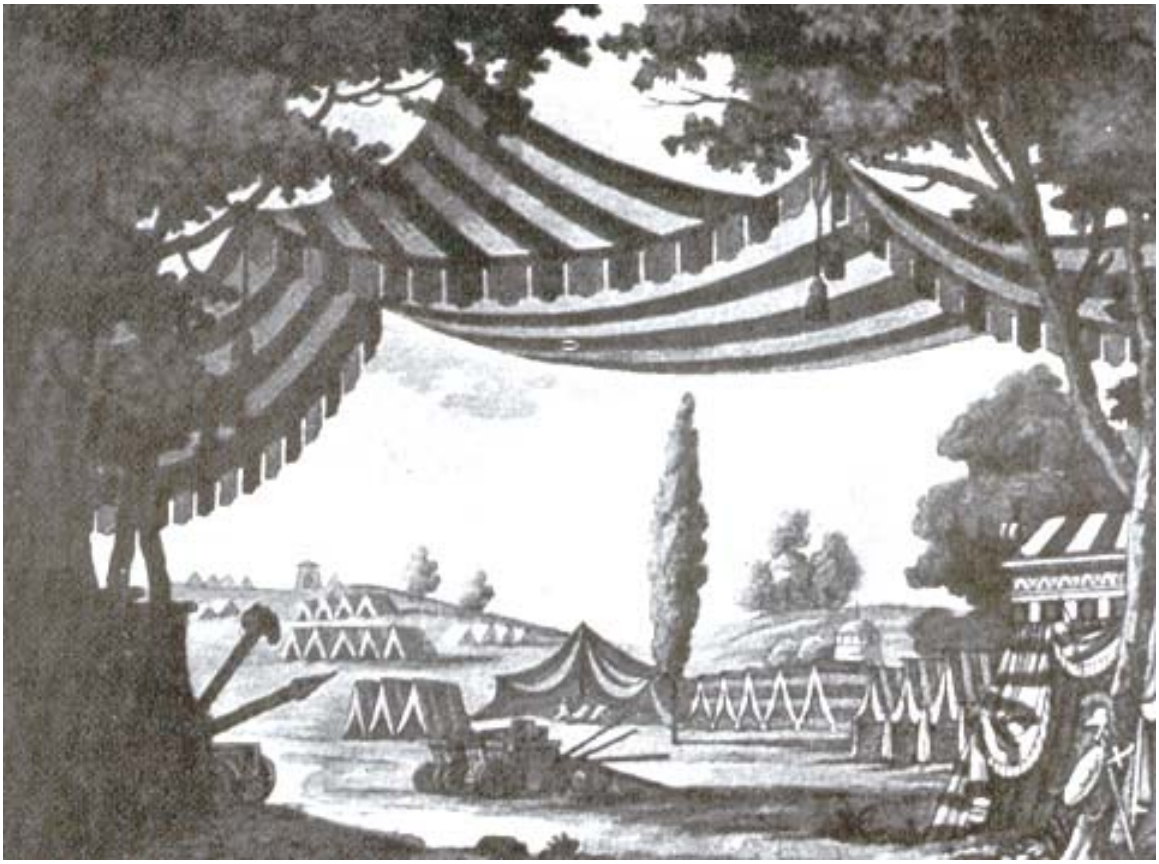
BOZZETTO PER L'OSTERIA PORTOGHESE

La musica sacra lo attraeva in maniera sempre più forte, anche se, date le circostanze, non era musica che potesse procurargli molti guadagni. Nel 1811 compose una grande *Messa da Gloria* in re, per coro, soli e orchestra; lavoro, tuttavia, che non potè essere eseguito se non dieci anni dopo.
Il 1812 risultò quasi del tutto sterile; ma nell'aprile del 1813 Cherubini rimetteva piede all'Opéra con *Les abencérages*. La fortuna di Napoleone andava declinando e i nemici dell'imperatore incominciavano a prospettarsi come personaggi da tenere buoni per il futuro.
Nel 1814, oltre a collaborare con altri alla stesura di uno spettacolo patriottico, *Bayard à Mézières*, Cherubini scrisse il suo primo quartetto per archi (in mi bemolle maggiore).
All'inizio del 1815, aderendo ad un invito di Clementi, si recò a Londra e ivi scrisse, per la Società filarmonica, una *Sinfonia* in re maggiore, una *Ouverture* e un *Inno alla primavera*, pastorale per coro a 4 voci e orchestra.
Ritornato in Francia alla vigilia di Waterloo, una volta risalito al trono, in modo definitivo, Luigi XVIII, Cherubini riebbe il posto di professore di composizione al conservatorio e fu aggiunto a Lesueur e a J. P. Martin nella direzione della cappella reale.
Dopo aver provveduto alla riorganizzazione tecnica di quest'istituto, il maestro scrisse varia musica sacra, tra cui il grande *Requiem* in do maggiore, in memoria di re Luigi XVI.
Nel 1817 l'attività di Cherubini appare molto ridotta; nel 1818 si registrano una *Messa* in mi e altre composizioni sacre; nel 1819 una *Messe solemnelle en sol à parties en coeur, pour le sacre de Louis XVIII*, opera che, in realtà, non venne eseguita, essendosi sempre rifiutato il monarca di sottoporsi alla cerimonia dell'incoronazione.
L'attività al conservatorio e le cure burocratiche della cappella reale tenevano il maestro molto occupato; così, anche il 1820 vide soltanto la nascita di 38 *Solfeggi* per gli esami di scuola, una *Marcia funebre* per orchestra, il mottetto *Domine noster* e nuove *Litanie della Vergine*. Lo stesso ritmo produttivo, alquanto limitato, continuò nei seguenti anni fino al 1825, ossia fino al giorno in cui Cherubini, salito al trono Carlo X, dovette comporre una nuova *Messa d'incoronazione* (in la maggiore) e, questa volta, dirigerla nella cattedrale di Reims, durante lo svolgimento di una cerimonia spettacolare.
La fama del maestro s'era diffusa ormai dappertutto, e non c'era artista di

nome, dai giovani Liszt e Mendelssohn, da Moscheles e Hummel a Spohr, a Rossini e a Weber, i quali, venendo a Parigi, non considerassero un dovere e un onore quello di entrare in relazione con Cherubini.
Nei restanti anni di vita non compose più di importante, se non altri 5 quartetti per archi, un quintetto in mi minore (1837), l'opera comica in tre atti *Ali-Baba*, e, infine, una seconda *Messa da requiem* in re minore a 3 voci virili con orchestra.
Nominato nel 1822 direttore del conservatorio, in successione a F. L. Perne, si dimise dall'ufficio nel 1842.
Morì nella sua casa del Faubourg Poissonnière la notte tra il 14 e il 15 marzo dello stesso anno.
La fortuna di Cherubini fu una delle più difficili. Presso il grande pubblico della sua generazione egli ottenne tre successi trionfali: quello di *Lodoiska*, quello di *Médée* è quello delle *Deux journées*. Il resto delle opere teatrali, in parte per la generale debolezza dei testi poetici, non incontrò molto favore.
La produzione religiosa, un poco per l'assenza stessa di un tale genere artistico, un poco per le sedi particolari in cui veniva eseguita, rimase confinata entro un numero ristretto di conoscitori.
Ciononostante, i più importanti maestri suoi contemporanei, pittori e scrittori come Ingres, David, Andersen, ecc. posero Cherubini fra i dominatori della scena musicale e si fecero quasi un dovere di proclamarne la grandezza.
I giudizi di quei personaggi contrastano in modo strano con il relativo oblio disceso sulle opere di Cherubini dal giorno della morte del maestro fino quasi ad oggi; perché non si tratta né di opinioni isolate né di espressioni generiche, bensì di un'ammirazione plebiscitaria, palesata nei termini più infiammati.
Ora, è proprio muovendo dalle impressioni dei contemporanei che ci si può fare un'idea di quanto rappresenti, nello sviluppo della storia musicale, la personalità di Cherubini.
Ai musicisti più immediatamente vicini Cherubini apparve come un condensatore di energia drammatica e come un'artista singolare, problematico e così nuovo da apparire irregolare.
In realtà quest'italiano, nato nel mondo del melodismo operistico, cresciuto nel fiorito giardino dell'aria, seria o buffa che fosse, e del concertato comico, dove l'incrociarsi e l'inseguirsi delle voci dava, innanzitutto, l'impressione di una grande bizzarria; quest'italiano, già

prima di trasferirsi in Francia, dette a vedere di considerare l'opera un piano che si può definire di religiosità laica e di severo eticismo; sul piano, insomma, che partendo da Monteverdi si mantenne e si evolvette, pur attraverso stasi e deviazioni, con Gluck, con Weber e con Wagner.
Un piano, insomma, di ragioni drammatiche più forti che non le ragioni strettamente musicali. Verso questa tendenza, che continuò a serpeggiare anche durante il lungo periodo di abbandono, fra Monteverdi e Gluck, Cherubini fu tratto non soltanto dalla circostanza di essersi trovato a vivere nel periodo infuocato della Rivoluzione e proprio nel mezzo dell'incendio , ma dalla sua forma mentale, spontaneamente volta all'osservazione del mondo esterno e dei comportamenti umani.

BOZZETTO PER IFIGENIA IN AULIDE



Le due personalità "sussidiarie" di Cherubini, quella scientista e quella pittorica, spiegano assai bene la personalità maggiore.
Il maestro fu così un gluckiano prima ancora di conoscere Gluck. Ma, al contrario di Gluck, egli, a fianco di queste sceniche che si possono chiamare "antiedonistiche", subì la chiamata invincibile del sinfonismo, come soluzione ideale di una predestinazione della musica a comporsi in strutture e a vivere di vita propria ed autonoma.
Pertanto, se Cherubini, generalmente, disgregò il corposo sviluppo dell'aria melodica e lo sostituì con un declamato arioso, elevò in orchestra edifizi di serrata e audace architettura.
Che egli, vissuto al di fuori dei movimenti germanici, già al tempo di *Démophoon* e di *Lodoiska* potesse uscire con un linguaggio strumentale così concitato e febbrile, così ossessionante, talora, e travolgente, da non trovare esempi se non in quello del più maturo Beethoven, significa che la "rivoluzione" da lui compiuta fu tutta "dall'interno"; fu intuizione personale di un nuovo modo di essere, di un nuovo stadio espressivo dell'anima occidentale. Anche quelli che si possono chiamare "effetti" (le pause improvvise, i grandi unisoni orchestrali, le improvvise modulazioni a tonalità impreviste), colori di una tavolozza sconosciuta prima di Cherubini, vennero prodotti da una visione della vita inusitatamente violenta, dove stupori e terrori, ansietà e perplessità assumevano cadenze quasi allucinanti.
Lo stesso stato d'animo portò Cherubini ad indagare il mondo armonico, per natura occulto e problematico, e a trarne fuori originalissime essenze.
Non per nulla Schumann e altri proclamarono il maestro "il più grande armonista del tempo". La "novità musicale" di Cherubini si affermò anche per il modo tutto speciale di tendere al massimo, senza scampo e quasi in proporzioni ossessive, un determinato stato d'animo.
Con *Médée* si può dire che Cherubini estendesse questa sorta di concentrazione totalitaria ad un dramma intero, creando tutto un universo sonoro in funzione dell'idea fissa di un personaggio e presentando ogni evento esteriore come riflesso dell'anima di quel personaggio, come dominato dalla sua passione accecante e spietata.
Per conseguenza di una tale concezione estetica i tradizionali motivi, i tradizionali canoni della “varietà” venivano a subire una profonda revisione e venivano sostituiti da una presa di possesso assoluta della personalità drammatica, dalla scoperta di un irrefrenabile demonismo, inteso come intimo motore e come segreto alimento dell'azione.

Alla luce di questi principi, il concetto di melodia (specialmente il concetto di melodia vocale) si trasformò radicalmente.
Secondo l'idea di Cherubini, Lodoiska messa di fronte al suo carnefice Durlinski, Medea posta davanti al tradimento di Giasone e all'imminenza di vederlo andare sposo ad altra donna, non potevano "cantare", dacché il canto melodico presume che ogni impressione abbia avuto tempo di sedimentarsi e quasi di contemplarsi nello specchio della distensione lirica.
In quei momenti di vita ingiudicabili da colui o colei che li vive, il canto non poteva essere altro che un diagramma musicale dei loro sussulti nervosi.
Solo l'orchestra aveva diritto di coordinare quei sussulti e di comporli in strutture affinché si potesse più facilmente captarli e ricordarli.
Simili atteggiamenti psicologici si riflessero naturalmente sull'atteggiarsi concreto della materia propriamente sonora, e l'armonia ne derivò nuovi andamenti, con quel continuo tramutarsi delle "parti di mezzo", con quelle continue sospensioni di una cadenza manifestamente preannunciata e quel continuo deviare verso tonalità diverse; si riflessero sul dato fonico, che risultò straordinariamente allargato nei suoi limiti di "piano" e di "forte", di complesso e di semplice, nei toni delle sue tinte, nei contrasti dei suoi volumi.
In un momento in cui l'Europa, agitata dal pensiero romantico, andava inebriandosi nelle vittorie dell'individualismo e nella rivelazione dell'arte come profezia, come superiore mezzo per interpretare l'uomo e la sua esistenza, è logico che Cherubini s'imponesse all'ammirazione dei più alti spiriti come un suscitatore di nuovissime energie.
Anche nel campo della musica sacra Cherubini riprodusse l'impronta di nuovi rapporti tra i fedeli e l'oggetto della fede.
Fattosi più ardito e serrato il colloquio dell'uomo con Dio, fattosi più desideroso di comprendere lo stato dell'uomo innanzi all'immensità del creato, Cherubini, con le tre *Messe da Gloria*, con i due *Requiem* e con la seconda *Messa d'incoronazione*, esprime chiaramente il nuovo misticismo romantico, composto di drammatiche aspettazioni, di slanci affermativi e di perplessità aggravate nel superbo ascendere della scienza.
Pronto ad espellere il vocalismo dalle sue creazioni sceniche, Cherubini, che certe tendenze analitiche della mente facevano padrone di ogni possibilità contrappuntistica, nelle opere religiose parve restituire a glorie

antiche la polifonia vocale dei secoli d'oro.
La conoscenza perfetta della voce umana (strumento musicale e mezzo espressivo); la capacità di prevedere quello che sarebbe riuscito a "suonare" nel complesso vocalistico e quello che sarebbe risultato privo di splendore, di chiarezza, di perspicuità armonica e contrappuntistica, assistettero Cherubini nella stesura delle sue grandi composizioni religiose.

MARIA CALLAS

Non si devono, da ultimo, dimenticare i quartetti per archi, irriferibili ai modelli tedeschi sia per la qualità d'invenzione, sia per la condotta tematica, sia per l'impianto fonico: né la sinfonia, ove lo scherzo, in modo speciale, ha un contenuto fra grottesco e rapsodico che non si saprebbe attribuire a nessuno dei maestri precedenti o contemporanei.
In un'epoca in cui la musica cercava ad ogni costo l'espansione e la massima vibrazione dei sentimenti, Cherubini conservò sempre qualcosa di sorvegliato, di misurato, di asciutto, sicché non di rado, le sue immagini apparvero irrisolte e la sua discrezione sembrò mancanza di convinzione.
Negli ultimi anni, la diffidenza verso i fanatismi e verso le enfasi romantiche, il sospetto che tutte quelle effervescenze volessero nascondere una fondamentale debolezza di mestiere, lo trassero a rigidezze accademiche e a manifestazioni pedantesche.
Si formò così, pronta per essere consegnata ai posteri, la leggenda inesatta di un Cherubini professorale e bisbetico: il Cherubini, insomma, di quel *Cours de contrepoint et de fuge*, che va sotto il nome di lui ma che, in realtà, non è opera sua.
Ma è ormai acquisito e pacifico che la musica di Cherubini, scarsamente conosciuta in Italia finora, fu condizione necessaria al formarsi di personalità quali Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Gounod, ecc.
In *Démophoon*, composto durante l'anno 1788, sono già in atto tutti gli spiriti di quelle Sturm und Drang musicali che caratterizzano i primi due terzi del XIX secolo.

LUIGI CHERUBINI

MÉDÉE

"Vedetta suprema della musica drammatica": così fu definita l'opera *Médée* di Luigi Cherubini da un collega posteriore non certo prodigo di elogi, Johannes Brahms.
Andata in scena a Parigi il 13 marzo del 1797 del Teatro Feydeau (già Theatre de Monsieur negli anni dell'*ancien régime*) - affidato alla direzione musicale d'un altro illustre italiano, Giovanni Battista Viotti - *Médée* incontrò subito il massimo successo di critica e pubblico.
Con la sua musica l'opera incarnava a meraviglia la maturazione del gusto neoclassico avvenuta negli anni della rivoluzione francese, e consegnava all'imminente cambio politico un perfetto modello di *opéra-empire*, panneggiata nella nobiltà tragica dei greci, e scolpita nel marmo di una solida drammaturgia musicale, alla quale occorreva grandiosità di mezzi vocali e impetuoso sostegno sinfonico.
A sei anni di distanza dalla *Lodoiska*, l'opera che lo aveva consacrato presso il pubblico di Parigi (dove s'era stabilito fin dal 1787), l'arte del fiorentino Cherubini consegue con questo lavoro euripideo il vertice della propria maestria drammatica: il suo statuario declamato deriva ovviamente da Gluk, ma è passato attraverso il filtro neoclassico della *Clemenza di Tito* mozartiana, testo aureo per l'opera seria di fine Settecento, e viatico per l'austera compostezza dell'opera napoleonica, per la quale *Médée* funge appunto da prototipo.
Nata con i dialoghi parlati - nella forma dell'*opéra-comique* - *Médée* fu poi dotata nel XIX secolo di recitativi cantati (realizzati da Franz Lachner nel 1854 per l'Opera di Francoforte) e in questa guisa sì è trionfalmente riappropriata dei palcoscenici all'inizio degli anni Cinquanta del nostro secolo, quando l'eroina tragica di Euripide trovò in Maria Callas la sua più convincente reincarnazione contemporanea.
Dopo una fugace apparizione alla scala (1909), l'opera fu infatti riallestita a Firenze per merito di Vittorio Gui e Francesco Siciliani in occasione del XVI Maggio musicale fiorentino (1953), con la direzione dello stesso Gui e la regia di André Barsacq; oltre alla Callas (che nell'occasione conquistò uno dei suoi ruoli più celebri), nel *cast*

figuravano Fedora Barbieri come Néris, Gabriella Tucci come Glauce (così è chiamata Dircé nella versione italiana di Carlo Zangarini) e Mario Petri come Creonte.
A questa storica riesumazione ne seguì una, ugualmente celebre, pochi mesi dopo alla Scala, con un giovanissimo Leonard Bernstein sul podio e ancora la Callas.

MARIA CALLAS

Altro importante allestimento scaligero fu quello del 1961, affidato a Thomas Schippers, mentre sulle orme della cantante greca hanno poi affrontato il personaggio Magda Olivero, Leyla Gencer, Leonie Rysanek, Sylvia Sass, Gwyneth Jones e Shirley Verrett. Quest'ultima è stata l'artefice, in due occasioni, del ripristino del testo originale francese, benché ancora fornito dei recitativi cantati di Lachner, prima a Parigi nel 1986 e quindi a Firenze (direttore Bruno Bartoletti) pochi mesi più tardi, in un medesimo allestimento di Liliana Cavani.
Per la restituzione dell'opera ai suoi originali dialoghi parlati, secondo le consuetudini dell' *opéra-comique*, si dovrà aspettare il 1995, quando *Médée* fu allestita al Festival della Valle d' Itria di Martina Franca (direttore Patrick Fournillier, protagonista Iano Tamar) nella revisione del testo condotta da Angelo Inglese, che correggeva i molti errori presenti nella precedente edizione Ricordi curata da Flavio Testi.
L'ammirazione che Beethoven ebbe per la musica di Cherubini, e per *Médée* in particolare, è immediatamente comprensibile nell'ascolto dell'ouverture all'opera, che ha la forza eroica e tragica delle più celebri sinfonie del compositore di Bonn.
Capolavoro di orchestrazione e di sapienza armonico-contrappuntistica, questa pagina riassume in sé l'esperienza del *coté* sentimentale del secondo Settecento (dalle sonate di Carl Philipp Emanuel Bach alle sinfonie in tonalità minore di Haydn, alle grandiose scene patetiche di Gluk) e la consegna, maturata in una nuova grandiosità di eloquio direttamente nelle mani di Beethoven.
Médée rappresenta un vertice nel processo di consolidamento dell'opera francese, e nell'acquisizione da parte di quest'ultima di un peso specifico sempre maggiore di fronte allo strapotere europeo dell'opera italiana.
Infatti, benché fiorentino di nascita, Cherubini deve essere in tutto e per tutto assimilato ai musicisti della scuola francese, nella quale egli entrò ancor molto giovane e pienamente disposto ad allinearsi ai gusti e alle esigenze stilistiche della sua nuova patria.
Lo testimonia, al di là dell'evidenza delle sue partiture scritte dopo il 1787, il legame stretto e la stima reciproca che intercorse con Méhul, uno dei massimi rappresentanti dell'opera francese del periodo della rivoluzione e negli anni dell'impero.
Méhul, Lesueur, Grétry e Cherubini costituiscono la generazione di eredi diretti di Gluk e del suo allievo Salieri che a Parigi aveva suscitato una profonda impressione con le sue *Danaides*.

Prima di conquistare con *Médée* un modello rinvigorito di classicismo tragico, Cherubini aveva assecondato, e con successo, il genere della *pièce à sauvetage*, prediletto nella Francia rivoluzionaria e destinato a diventare il punto di riferimento drammaturgico del tormentato progetto beethoveniano del *Fidelio*.
Tanto *Lodoiska* quanto *Eliza* (1794) pagano il loro tributo al gusto per il trionfo degli oppressi e per le insperate liberazioni in *extremis* da un tiranno.
Infatti, fu proprio l'*Eliza* a determinare il ritardo nel completamento di *Médée*, alla quale Cherubini stava lavorando già dal 1792.
Il libretto di Francois- Benoit Hoffman era stato scritto anni prima per l'Académie royale de musique, ma era stato rifiutato: lo stile ampolloso della tragedia, "sorta di nobile palude ove intristiscono le ombre di Corneille, di Quinault, di Voltaire e, giù giù, di Crébillon e di Marmontel" (Carli Ballola), fu trasportato per forza di cose nel più scorrevole stile dell'*opéra-comique*, che già in quegli anni era diventato il contenitore d'ogni sorta di dramma per musica, indipendentemente dal sostegno, come l'argomento ipertragico di Médée indica.
Così, priva dell'elemento legante del recitativo accompagnato, usuale nell'opera francese, *Médée* soffre non poco delle interruzioni forzate al suo flusso musicale e drammatico causate dai dialoghi parlati.
Eppure, a dispetto dell'*handicap* formale, Cherubini seppe innescare in gran parte dei suoi numeri chiusi una potenza espressiva fino a quel momento pressoché inaudita, alimentata da una concezione essenzialmente sinfonica, nella quale il canto non è perciò accompagnato dall'orchestra, ma piuttosto sprigionato dalla massa delle tensioni accumulate nel tessuto strumentale.
Esempio perfetto di questa interdipendenza del canto e dell'orchestra è l'aria di Néris ("Ah, nos peines seront communes"), dove un fagotto obbligato fa da specchio alla toccante elegia della parola cantata.
Ancor più significativo è poi il fatto che Cherubini abbia dotato ciascun atto di un'introduzione sinfonica, nelle quali sembra riallacciare la temperatura drammatica al clima dell'ouverture. Questo sinfonismo inquieto, nervoso, si sostituisce alla grandiosità regolata in scansioni proporzionate dell'opera gluckiana, e porta per la prima volta nel melodramma il fuoco di un'urgenza tragica che neppure la forma contaminata dell'*opéra-comique* riesce a distruggere o limitare, tanto forte è la spinta che proviene dall'orchestra, dai monumentali *ensembles*,

dalla consueta e connaturata predilezione per la polifonia corale, nel segno della quale, non a caso, Cherubini spenderà le sue ultime forze di vegliardo creatore.
In questa materia incandescente la natura del canto è particolarissima: le linee vocali sono scolpite con massima essenzialità, senza mai inclinare alla fioritura belcantistica o alle morbidezze melodiche di marca italiana.
Viceversa, quella nuda venustà, tendente alla declamazione, si carica di un'energia che caratterizza in modo nuovissimo e rivoluzionario soprattutto il ruolo della protagonista, per la quale è necessario un soprano drammatico capace di dominare l'acuto con *vis* tagliente e al tempo stesso di caricare l'accento con una determinazione interpretativa quasi selvaggia.

MANIFESTO PER LA PRIMA

Médée è il prototipo dell'eroina d'opera così come l'amerà e la saprà ingigantire la temperie romantica, della Léonore di Beethoven alla Vestale di Spontini, da Norma fino ai più complessi ruoli verdiani (ad esempio Lady Macbeth) e addirittura wagneriani.
Unicum anche nel percorso creativo dello stesso Cherubini - che nei lavori successivi non oserà misurarsi ancora con un linguaggio drammatico così esasperato - *Médée* è rimasta in tutto l'Ottocento un mito inavvicinabile, se non dai massimi musicisti, e troppo ricco di concentrazione espressiva per poter assecondare l'edonismo del pubblico e conquistarne di conseguenza i favori.
La storia ha reso piena giustizia a questo capolavoro, ma è tuttavia innegabile che solo l'apparizione di una vera *tragédienne* come Maria Callas, "sacerdotale a tratti, feroce a volte come una belva che raspi il suolo consumando gli ultimi resti del suo pasto" (Eugenio Montale), ha reso possibile una piena comprensione della lava musicale fuoriuscita dalla penna di Cherubini.

LA TRAMA

ATTO I

L'azione si svolge a Corinto.

Dircé, figlia di Créon re di Corinto, attende con ansia le sue nozze con Jason, impaurita dal pensiero di Médée, la precedente moglie che l'Argonauta intende ripudiare.
Le ancelle la consolano. La fanciulla teme la vendetta della maga di Colchide, ed implora quindi il dio dell'amore d'infonderle forza per affrontare il confronto con la feroce rivale.
Entrano in scena Créon, Jason e gli Argonauti: il re rassicura l'eroe sulla sorte dei figli che ha avuto da Médée, e Jason lo ringrazia.
Il re e sua figlia assistono allora al corteo degli Argonauti, che portano in trionfo il vello d'oro conquistato in Colchide.
A quel nome, tuttavia, si accresce l'angoscia di Dircé, subito consolata dal promesso sposo e dal padre, che invoca gli dei perché proteggano la giovane coppia.
Il capo delle guardie però avverte che una donna misteriosa si aggira per il palazzo: costei avanza in scena e si rivela per Médée, giunta a rivendicare i diritti dei figli di fronte allo sposo e a maledire le sue nuove nozze.
Le si oppone Créon, che minaccia la maga e si ritira.
Rimasta sola con Jason, Médée cerca di toccare il cuore di lui col pensiero dei figli, ma invano. Ella allora maledice Jason ed annuncia vendetta: entrambi maledicono il vello, che è costato così tanta infelicità.

ATTO II

In un'aula del palazzo di Créon, Médée medita vendetta. Néris, la sua ancella, cerca invano di persuaderla a lasciare Corinto e a salvarsi dall'ira popolare.
Entra Créon col suo seguito ed intima a Médée di lasciare la città. Costei ottiene tuttavia, con le sue preghiere, di trattenersi ancora per un giorno.
Néris cerca allora di consolare Médée, e le promette di starle sempre al fianco. Uscita dal suo abbattimento, la maga comincia ad individuare l'obiettivo della sua vendetta: saranno i figli suoi e di Jason.
È proprio l'eroe che allora si avanza e a lui Médée si finge addolorata per l'imminente separazione dalle sue creature. I due rievocano i giorni felici del loro amore.
Partito Jason, Médée ordina all'ancella di recare a Dircé in dono di nozze il manto e la corona che ella stessa ebbe un giorno da Apollo.
Il re e la corte entrano nel tempio di Giunone per un rito e i loro canti si fondono in grandioso contrasto alle violente minacce di Médée, che infine si allontana con in mano una torcia fiammeggiante.

FOTO DI SCENA ATTO I

ATTO III

Su una montagna presso la reggia di Corinto, Médée invoca gli dei perché le diano la forza di compiere la sua vendetta sui figli.
Néris però le conduce i piccoli, e la madre, vinta dalla compassione e dall'amore, lascia cadere il pugnale.
No, la sua vendetta avrà altri per strumento, e Médée rivela a Néris che i doni nuziali inviati a Dircé erano avvelenati.
Dircé conduce allora i bimbi nel tempio, ma improvvisamente si riaccende in Médée la smania di ucciderli. Dal tempio giungono voci sinistre: Créon e Dircé sono morti avvelenati dai doni della maga.
Jason accorre per arrestare Médée, ma questa, raccolto il pugnale, fugge nel tempio e consuma il suo orrendo delitto anche contro i figli.
È Néris a dare il tremendo annuncio a Jason: esce dal tempio e a stento riesce a comunicare la ferale notizia. Médée, circondata dalle Eumenidi (le Furie), esce dal tempio; ha ancora in mano la lama insanguinata e si presenta allo sposo giustificando il proprio gesto con la sua giusta vendetta.
Le sue maledizioni si arrestano soltanto quando intorno a lei si levano le fiamme, che poi circondano il tempio e l'intera scena, nel terrore generale.

FOTO DI SCENA

IL MAESTRO TULLIO SERAFIN